A NUDEZ DO GUERREIRO GREGO

Nuno Simões Rodrigues
Universidade de Lisboa

Resumo

O guerreiro grego é frequentemente representado nu na arte grega, usando apenas as armas essenciais para o ataque e a defesa. Este estudo pretende analisar a relação entre a nudez masculina, própria de alguma da arte grega antiga, e as representações do guerreiro nu, tentando perceber a razão pela qual os artistas gregos optaram por representar dessa forma homens que ao mesmo tempo surgem num contexto de grande vulnerabilidade física.

Palavras-chave: Arte Grega, Guerreiro Grego, Nudez Grega.

Abstract

In Greek Art, Greek warriors were often depicted naked, using only essential weapons for their defence and attack. This paper's aim is to study the relationship between male nudity, as it is encountered in some Greek Art, and the representations of Greek naked warriors, trying to understand the reason why Greek artists have chosen to depict those men in such form, since at the same time they are also depicted in situations of great physical vulnerability.

Key-Words: Greek Art, Greek Warrior, Greek Nudity.

A questão do nu é central nas problemáticas da Arte Clássica. A escultura, em particular, é sobremaneira conhecida pelos inúmeros nus que os artistas helénicos nos legaram. A popularização de muitas das obras-primas concebidas pelos Gregos Antigos fez-se inclusive, em grande medida, à custa dessa particularidade. Se, eventualmente, levássemos a cabo um inquérito entre as massas, em que solicitássemos que nos fosse

referida a característica mais evidente de uma escultura grega, as respostas andariam por certo entre o factor «branco» e o factor «nu»: i.e., os respondentes diriam «todas as estátuas gregas são brancas» ou «todas as estátuas gregas estão nuas». Se o primeiro argumento, porém, é essencialmente uma construção ideológico-cultural do pós-classicismo[1], o segundo deriva de uma pertinência inerente à própria arte grega, ainda que possa pecar pela excessiva generalização. J. Boardman afirma mesmo que se o mundo contemporâneo aceita o nu artístico é porque o classicismo o consagrou como tal[2].

O nu é tão relevante na arte grega que surge mesmo em contextos talvez inusitados, como o da guerra. Parece paradoxal que um ambiente bélico se afirme como lugar antropológico, para usar uma expressão em voga, do nu. Com efeito, que situação aparentemente menos «adequada» ao nu haverá do que a do combate de morte, em que a defesa do corpo e por consequência da própria vida é fulcral? Num quadro de confronto corpo-a-corpo[3], em que a protecção do indivíduo se revela fundamental, por que razão se representam guerreiros despojados de abrigo e protecção, em

---

[1] Sobre esta questão, ver o conjunto de importantes estudos coordenados por Gramiccia 2004, em especial o de A. Prater, «La riscoperta della policromia nell'architettura greca e nella plastica nel XVIII e nel XIX secolo», 341-356.

[2] Boardman 1985: 238. Há que referir, contudo, que, na História da Arte Clássica, representar a nudez masculina e exprimir a nudez feminina não foram o mesmo, nem nos objectivos nem nas cronologias.

[3] Recordemos a *Ilíada* (13.130-133) e Tirteu (8.31-34; frg. 6.7 Diehl), poeta do século VII a.C. que, como poucos, cantou a glória de morrer pela pátria. Homero, em particular, mostra o calor da refrega: «Escudo premia contra escudo, elmo contra elmo, homem contra / homem. Tocavam-se os penachos de crinas de cavalo nos elmos / coruscantes dos que avançavam, cerrados uns junto dos outros», *Il*. 16.215-217. Já Tirteu valoriza o valor da juventude em combate, num poema em que as conotações e associações entre nudez, juventude e beleza são igualmente relevantes: «É belo para um homem valente morrer, caindo nas primeiras filas, a combater pela pátria... É vergonha que caia nas primeiras filas e fique estendido um homem mais velho, / já de cabeça branca e barba grisalha, exalando o espírito valente no pó, / segurando nas mãos as partes ensanguentadas – coisa vergonhosa e ímpia de se ver – / e o corpo nu. Aos jovens tudo fica bem, enquanto estão na flor esplendorosa da amável juventude. / Quando vivo, admiram-no os homens, amam-no as mulheres; e é belo, se cai nas primeiras filas. / Fique cada um em seu posto, de pernas bem abertas, os pés ambos fincados no solo, mordendo o lábio com os dentes.», trad. M. H. da Rocha Pereira.

alguns casos desprovidos mesmo de qualquer tipo de vestes, oferecendo ao inimigo todas as vulnerabilidades daquele que é tido por Mauss como «o primeiro e o mais natural instrumento ou meio técnico do homem»: o corpo?[4]

Em contrapartida e por inerência, estas questões são tão pertinentes quanto o facto de o traje e suas representações serem a expressão pragmática da relação entre o indivíduo, o seu tempo e ambiente natural e social[5]. Há que ter presente que tal como o corpo, o traje é igualmente produto de uma construção social e expressão dessa mesma sociedade.

São vários os exemplos que nos chegaram de representações da nudez do guerreiro grego. Vejamos alguns. Um famoso *krater* de volutas com figuras vermelhas, de produção ateniense, datado de entre 525 e 475 a.C. e atribuído ao pintor de Berlim, exibe num dos lados do gargalo uma representação do combate entre Aquiles e Heitor. Colocados entre Atena e Apolo[6], os dois heróis homéricos representam aqui o papel de adversários e inimigos, tal como o conhecemos a partir da *Ilíada*, sendo esta muito provavelmente uma alusão ao duelo final entre os filhos de Hécuba e Tétis[7]. Mas o mais curioso é que, à excepção do elmo, do escudo e da lança, os dois guerreiros estão totalmente nus, o que aliás contrasta com as representações das divindades que os ladeiam. Repetindo esta tipologia, do outro lado do gargalo, podemos ver o combate entre Aquiles e Mémnon, outro tema homérico[8], em que os dois heróis, desta vez ladeados por Tétis e Eos, se apresentam igualmente nus, munidos todavia das armas hoplíticas. Em ambas as cenas, Aquiles aparece imberbe e o seu adversário barbado, sugerindo-se assim a juventude daquele em relação a este[9].

É ainda o combate entre Aquiles e Mémnon que decora parte da chamada taça ou *kylix* de Gorgo. A postura dos heróis é semelhante à que referimos anteriormente, assim como os parâmetros de representação: o

---

[4] Mauss 2003: 407. Sobre o nu com valor erótico na arte grega, ver Kilmer 1993.

[5] Özgen 1982: 2.

[6] Sobre esta peça, depositada no Museu Britânico, em Londres, ver *LIMC* I, pl. 114; VI, pl. 235; Boardman 1993: 53, 77; Kurtz 1983: 68-86.

[7] *Il*. 22.

[8] Cf. *Od*. 4.187-189.

[9] Ver Dover 1989: 53, 130, 197-199; cf. *Il*. 11. 786.

imberbe e o barbado, a presença das mães de ambos, as armas e a nudez dos guerreiros[10].

Uma *oinokhoe* com figuras vermelhas, também ateniense, mas mais antiga (550-500 a.C.), apresenta de novo Aquiles e Heitor[11]. Desta vez, o troiano aparece semi-ajoelhado, usando a *panoplia* completa[12], enquanto Aquiles, de pé em frente ao anterior, está nu, exibindo apenas o elmo coríntio, o escudo e, eventualmente, as grevas.

A mesma tendência segue a cena representada numa *hydria* ateniense com figuras vermelhas, atribuída ao pintor Eucárides e datada de 500-450 a.C.[13] Nesta, vemos também Aquiles, imberbe e nu, e Heitor, barbado e envergando a *panoplia*, dispostos entre as deusas Atena e Ártemis.

Ao Museu Gregoriano Etrusco, do Vaticano, pertence uma ânfora ateniense de figuras negras, datada de 525-475 a.C., que exibe uma outra cena relacionada com o ciclo homérico. Nela, vê-se Ájax que carrega o corpo nu de Aquiles, enquanto dois outros guerreiros, explicitamente identificados com Menelau e Neoptólemo, continuam o combate. Aquiles e Menelau estão nus. O primeiro na totalidade, enquanto o segundo usa, além do elmo coríntio, do escudo e da espada, uma capa (o *himation*). Ájax e Neoptólemo aparecem envergando a *panoplia* completa.

Na tentativa de sistematização destas informações, poder-se-á alegar que estamos perante representações de divindades ou de heróis mitológicos, em que liberdades poético-artísticas, como o nu, são permitidas, sem que haja necessariamente uma relação de causa/efeito entre a representação e o real representado. Efectivamente, desconhecemos se a poesia e a arte traduzem de facto a guerra de algum período da História Grega ou se tão-somente nos colocam perante uma sublimação do real. Esta é uma discussão em aberto[14]. Mas cremos que não há espaço para a dúvida, no que diz respeito à cultura material, eventualmente a espiritual, e à realidade do quotidiano, como sendo a base em que assentam as criações artísticas dos Gregos, pelo que será legítimo tomá-las como o ponto de partida para a

---

[10] Sobre esta taça, ver Kurtz 1983: 68-86.

[11] Ver *LIMC* I, pl. 115; *CVA* 2, 73-74, pl. 482; Beazley 1971: 321. Esta peça está no *Cabinet des Medailles*, em Paris.

[12] Entenda-se por esta a «armadura completa» do hoplita: túnica, couraça, elmo, espada, escudo e grevas.

[13] Ver *LIMC* II, pl. 262; Beazley 1971: 347.

[14] Anderson 1991: 16.

análise do processo histórico. A arte é, e.g., essencial para conhecer a *panoplia* dos soldados gregos.

Mas vejamos alguns outros exemplos, em que os protagonistas não são necessariamente os grandes heróis da Cultura Grega e em que, por conseguinte, as dúvidas acima suscitadas poderão ser esbatidas. Numa taça de figuras vermelhas, de produção ateniense e datada de 500-450 a.C., representa-se uma cena que parece corresponder ao *hoplitodromos*, i.e., a corrida feita por hoplitas, que durante a prova carregavam as armas da *panoplia*[15], com o objectivo de desenvolver e demonstrar resistência física. Um *krater* de colunas ateniense, de 525-475 a.C., mostra o momento em que um guerreiro se prepara para a guerra. O curioso é que, perante o olhar atento de Atena, de um outro guerreiro, de uma mulher e de um jovem, a figura central não só está nua como aparentemente apenas tem as grevas e o elmo para colocar. O jovem que assiste à cena está igualmente nu. Do mesmo modo, é um guerreiro nu, usando apenas o escudo conhecido como *pelte*, o elmo ático e as grevas, enquanto sopra uma trompeta, que vemos representado numa taça ateniense de figuras vermelhas, de 500-450 a.C.[16]

Nestes casos, como em outros, não estamos perante heróis mitológicos identificados. Muito provavelmente, são simples representações do guerreiro grego, *tout court*. O mesmo acontece em outras pinturas, apesar da fama do «evento» aí representado. Referimo-nos ao tema da Amazonomaquia, sendo várias as peças conhecidas com representações desse motivo e que incluem guerreiros nus.

Uma taça ateniense de figuras negras, datada de 550-500 a.C. e depositada nas *Antikensammlungen* de Munique, mostra o momento em que jovens guerreiros sobem para carros puxados por dois cavalos, perante o olhar de outras personagens. Os guerreiros estão nus, carregando apenas as armas[17]. Levando em conta que o mesmo vaso inclui cenas de uma Amazonomaquia, não será despropositado pensar que esta representação esteja relacionada com aquela, mostrando eventualmente o momento em que os guerreiros se preparam ou partem para o combate com as Amazonas.

---

[15] Bingham 2005: 35. Sobre a taça, que está no Museu Britânico, ver Kilmer 1993: 146; Sweet 1987: 31; Stewart 1997: 163.

[16] A *pelte* era um pequeno escudo sem bordo e sem boldrié ou talabarte, por oposição ao *hoplon*, usado pela infantaria ligeira a partir de Ifícrates (400-350 a.C.). Sobre este vaso, depositado no Museu Metropolitano de Nova Iorque, ver Beazley 1963: 455.

[17] Ver Bothmer 1957: pl. 26.4.

É igualmente o tema do combate contra as mulheres guerreiras que reconhecemos num *lekythos* ateniense de figuras negras, em que o guerreiro nu poderá ser Héracles[18]; num *krater* de sino, ateniense e de figuras vermelhas, uma amazona montada num cavalo combate um guerreiro nu[19]; numa *hydria* do Museu Britânico, de 475-425 a.C., um guerreiro segura uma lança e usa apenas um *himation* sobre o ombro esquerdo, estando o elmo pousado no chão, e ameaça uma amazona vestida com o traje oriental e uma *pelte*[20]; numa *pelike* ateniense de figuras negras, de 425-375 a.C., atribuída ao pintor do Louvre e hoje depositada no Museu de Varsóvia, em que um guerreiro nu, com o corpo particularmente bem definido e perante o olhar de um jovem, ataca uma amazona montada num cavalo e vestida com trajes orientais[21]; ou ainda num *kantharos* ateniense de figuras vermelhas, de 450-400 a.C., em que um guerreiro nu designado Forbas combate uma amazona vestida à oriental de nome Alexandra[22].

Os casos de representações de guerreiros gregos nus em luta contra amazonas, estas sempre vestidas e por vezes envergando os trajes orientais, podiam multiplicar-se[23]. Consideramos que é nestes vasos que se percebe

---

[18] Ver Giudice 1992: 91, D52.

[19] Vaso depositado no Museu Nacional de Copenhaga. Ver *CVA* – Copenhagen, National Museum 8, 268, pl. 350.

[20] Ver *CVA* – London, British Museum 6, III.I.C.6, pl. 305.

[21] Ver Beazley 1963[2]: 1343.

[22] Ver *LIMC* VIII, pl. 658; Boardman 1989: fig. 225.

[23] Outros exemplos: *hydria* ateniense de figuras vermelhas (500-450 a.C.) do Museu Arqueológico de Palermo, com guerreiro nu usando elmo, espada, escudo e *himation* na luta contra uma amazona – Inghirami 1833: pl. 60; *hydria* ateniense de figuras vermelhas (525-475 a.C.) do Museu do Louvre em Paris, com guerreiro nu usando elmo, lança e escudo na luta contra uma amazona vestida com traje semi-oriental – Beazley 1963[2]: 217.1; taça ateniense de figuras vermelhas (500-450 a.C.) do Museu Cívico Arqueológico de Bolonha, atribuída ao pintor de Bona, com guerreiro nu agachado usando elmo coríntio, mas mostrando o rosto, lança e escudo na luta contra uma amazona – Beazley 1963[2]: 351.5; *skyphos* ateniense de figuras vermelhas (475-425 a.C.) do Museu Gregoriano Etrusco do Vaticano, com guerreiro nu usando lança e *himation* na perseguição de uma amazona de traje oriental – Beazley 1963[2]: 974.28; *krater* de sino ateniense de figuras vermelhas (475-425 a.C.) do Museu Arqueológico Nacional de Madrid, atribuído ao grupo de Polignoto, com guerreiro nu (Teseu) usando lança e escudo no ataque a uma amazona de traje oriental – Beazley 1963[2]: 1054.51; ânfora ateniense de figuras vermelhas (475-425 a.C.) do Museu Metropolitano de Nova Iorque, com guerreiro

de forma mais evidente a funcionalidade desta opção estética, por meio do paradoxo entre o nu e o vestido, com eco noutros pares de opostos, antropologicamente significativos, como homem/mulher e grego/bárbaro ou amazona.

A estes exemplos provenientes da pintura sobre cerâmica e datados dos séculos VI-IV a.C., podemos juntar os da escultura. Ao trazermos esta categoria à colação, abrimos um cofre repleto de informação no que diz respeito à representação do nu na arte grega. Não é esse tema abrangente que aqui nos motiva, porém. De qualquer modo, não podemos deixar de referir que, tal como na cerâmica, se a nudez é um tópico central na escultura grega, ela não está confinada às representações do guerreiro. De facto, há peças que representam guerreiros e em que o nu é uma das suas características. Desde logo, e cingindo-nos apenas aos períodos arcaico e clássico, de acordo com o que fizemos para a cerâmica, poderíamos referir a título de exemplo os célebres bronzes de Riace, tidos como representações de guerreiros[24]. Mas há que notar que este não é um parâmetro universal nesse domínio: nem sempre os guerreiros aparecem nus, exibindo apenas parte da *panoplia*, como nem sempre os nus correspondem a guerreiros. Há, contudo, casos em que os dois tipos aparecem associados. É esse factor que aqui consideramos pertinente e que de momento nos capta a atenção.

O caso mais significativo é eventualmente o das esculturas que ornamentavam o templo de Afaia, em Egina, e que têm sido datadas de 500-480 a.C. Com efeito, parece ser a mesma filosofia do recurso à nudez a subjacente à representação dos guerreiros gregos que decoravam os tímpanos do referido templo. Estas esculturas, que hoje podem ser apreciadas na Gliptoteca de Munique, pertenciam aos pedimentos leste e oeste do edifício e representavam guerreiros em posição de ataque/defesa ou caídos em combate, com a deusa Atena entre eles[25]. Quase todos estão nus,

---

nu usando escudo, lança e elmo no ataque a uma amazona de traje oriental – Beazley 1963[2]: 1011.2; *pelike* ateniense de figuras vermelhas (475-425 a.C.) do *Kunsthistoriches Museum* de Viena, com guerreiro nu usando escudo, espada e elmo no ataque a uma amazona de traje oriental – Beazley 1963[2]: 1011.14; *pelike* ateniense de figuras vermelhas (450-400 a.C.) da *Laing Art Gallery* de Newcastle upon Tyne, com guerreiro nu usando escudo, espada e elmo no ataque a uma amazona de traje oriental – Beazley 1963[2]: 1146.40.

[24] É vastíssima a bibliografia sobre esta questão. A título de exemplo, citamos apenas Henrichs 2003.

[25] Sobre os problemas colocados por este templo, ver Webster 1931: 179-

exibindo os corpos, que foram cuidadosamente talhados na pedra pelos seus autores, não faltando a preocupação própria da época com a definição anatómica das figuras, sua ossatura e musculatura. Além da nudez, apenas o elmo ou o escudo acompanha alguns deles, de acordo com os casos referidos.

Todas estas representações feitas em pintura sobre cerâmica e em escultura parecem assentar na figura do hoplita, cujo equipamento bélico, a *panoplia*, era constituído pela lança e pela espada; pelo escudo circular (o *hoplon*[26] ou a *aspis*), por norma feito de bronze, madeira e couro; por grevas de bronze que cobriam a parte inferior das pernas (*periknemides*) e um elmo emplumado ou com crista de cavalo que protegia a cabeça, sendo que alguns tinham abas laterais para proteger o rosto (*perikephalaia*)[27]; por uma túnica curta (o *chiton*), que lhes possibilitava correr; e por um peitoral, couraça ou plastrão de bronze e couro (*thorax oreichalkinos*). Na *Ilíada*, o Poeta oferece uma descrição do que vemos na pintura e em que a armadura do guerreiro surge como a extensão do seu corpo e a tradução do seu estado de espírito na iminência do combate:

> Primeiro [Agamémnon] protegeu as pernas com as belas cnémides,
> adornadas de prata na parte ajustada ao tornozelo.
> Em segundo lugar protegeu o peito com a couraça
> que outrora lhe dera Cíniras como presente de hospitalidade...
> De volta dos ombros atirou a espada, cravejada
> de adereços dourados, sendo a bainha adornada
> de prata, provida de correntes de ouro.
> Pegou então no escudo ricamente trabalhado
> e valoroso, que protegia um homem de cada lado:
> escudo belo, que tinha dez círculos de bronze,
> e por cima vinte bossas de estanho branco e luminoso,
> tendo no meio uma bossa de escuro azul...
> Do escudo pendia um boldrié de prata; e por cima
> serpenteava uma serpente de azul, com três cabeças,

183; Cook 1974: 171-172; Martin 1994: 311, que considera estas esculturas o exemplo perfeito da adaptação das peças aos tímpanos dos frontões de Egina, muito por certo originalmente concebidas em mármore.

[26] Os *hopla* eram também as armas ou as armaduras.

[27] Bingham 2005: 34-35; Hope 1962: xxxvi-xxxvii; Snodgrass 1964; Ducrey 2009.

> cada uma para seu lado, saídas do mesmo pescoço.
> Na cabeça colocou o elmo de dois chifres e quatro bossas,
> com penachos de cavalo que se agitavam, terríveis, de cima.
> Pegou em duas fortes lanças de brônzeas pontas
> e afiadas.[28]

Na maioria das representações artísticas do guerreiro nu, porém, apenas uma parte da *panoplia* se mantém – a que não cobre o corpo – prescindindo-se sobretudo da túnica e do peitoral. O que significa que, nesses casos, o nu faz parte de uma estética, que se define, marca e distingue de outras composições, mas que assegura o seu carácter bélico pela manutenção das armas usadas pelo guerreiro.

Os exemplos citados dão portanto testemunho de como, pelo menos em determinados contextos, o guerreiro grego podia ser representado em ambiente de combate, mas abdicando de parte da *panoplia* que lhe cobria o corpo. Estaremos perante um *topos* artístico, em que o guerreiro helénico reivindica a nudez como a sua armadura natural em combate? I.e., em que o corpo é fundamentalmente expressão da força e metáfora do espírito? Ou estaremos perante algum outro simbolismo que implica uma outra mensagem para o espectador/receptor? Se assim for, que simbolismo é esse?

Antes de mais, há que referir que a nudez é marcante na arte grega porque era importante na cultura dos Gregos. Estes consideraram inclusivamente o nu uma característica própria, que servia para os distinguir dos bárbaros, confirmando-se assim o seu carácter excepcional entre os povos antigos[29]. Damos voz a Heródoto, Tucídides e Platão, em quem se prova esta concepção:

> É que entre os Lídios, como entre quase todos os outros Bárbaros, ser visto nu traz grande vergonha, mesmo para um homem.[30]

> Os Lacedemónios foram os primeiros a despir-se e, depois de tirarem a roupa em público, a untar-se com óleo quando iam participar em exercícios físicos, pois em épocas mais remotas, mesmo durante os Jogos Olímpicos, os atletas usavam panos enrolados em forma de cintos em volta dos quadris

[28] *Il.* 11.16-44, trad. F. Lourenço.
[29] Bonfante 1989: 543.
[30] Hdt. 1.10.3, trad. J. Ribeiro Ferreira.

> nas competições e não faz muitos anos que esta prática cessou. Ainda hoje, entre alguns bárbaros... os competidores usam esses panos nos quadris. É possível demonstrar assim que os Helenos antigos tinham muitos outros costumes semelhantes aos dos Bárbaros de hoje.[31]

> Mas, uma vez que começámos a falar, avancemos para as asperezas da lei, depois de termos pedido aos graciosos que não exerçam a sua actividade específica, mas que sejam sérios, e de termos lembrado que não há muito tempo que parecia aos Gregos vergonhoso e ridículo – como ainda agora a muitos dentre os Bárbaros – a vista de um homem nu, e que, quando principiaram a fazer ginástica, primeiro os Cretenses, depois os Lacedemónios, foi tudo uma galhofa para os cidadãos de então.[32]

É possível que a importância do nu em geral e neste contexto em particular derive da sua prática no quotidiano dos Gregos e que por isso fosse recuperado e transferido para a esfera do artístico. Não será despropositado evocar uma eventual reminiscência micénica da nudez, pois sabemos que nesse período alguns guerreiros não usavam armadura corporal, apoiando-se essencialmente no escudo[33]. Mas, nesta óptica, a prática da nudez depende sobretudo da vida atlético-desportiva dos períodos arcaico e clássico, que marcou autores como Píndaro, por exemplo, e na qual se inclui o treino militar. A este propósito, relembramos a prova do *hoplitodromos*[34] e que os vocábulos *gymnasion* (lugar para os exercícios do corpo) e *gymnastikos* (que diz respeito aos exercícios do corpo) derivam de *gymnos*, termo grego para «nu». Se assim for, a representação do nu limitar-se-á a ser uma transposição da realidade para a arte[35]. Na verdade, a essência desta tese remonta a Winckelmann, para quem o treino físico, e por arrastamento o culto do corpo particularmente ligado ao extracto cultural dórico, teria ganhado um lugar central na educação grega e assumido uma im-

[31] Thuc. 1.6.

[32] Pl. 452c-d, trad. M. H. da Rocha Pereira.

[33] Bingham 2005: 30. Efectivamente, há quem considere que o guerreiro grego, designadamente o hoplita, combatia nu, o que nos parece pouco realista, apesar de se evocar o argumento da facilitação da mobilidade. Ver e.g. Winter 1990: 2-3.

[34] Bingham 2005: 35.

[35] Entre os defensores desta ideia estão Boardman 1985: 238-239, e Clairmont 1993: 145-146.

portância primordial na definição dos ideais estéticos helénicos[36]. Várias fontes poderiam servir de apoio a esta ideia, mas há um texto de Aristófanes que é particularmente elucidativo em relação à importância do exercício físico para os Gregos deste período:

> Pois sim, mas também é certo que passarás o tempo nos ginásios, nédio e viçoso, em vez de andar pela ágora cacarejando monstruosidades bicudas que nem cardos, como a malta de agora, ou em vez de te esfarrapares todo por causa dum processozito qualquer que requer ronha, lábia e calo. Pelo contrário, irás lá abaixo à Academia e, por entre alas de oliveiras sagradas, praticarás a corrida, com uma fina coroa de cana na cabeça e na companhia dum rapaz da tua idade... Se fizeres o que te digo, se prestares atenção aos meus conselhos, ganharás para sempre um peito vigoroso, uma tez luzidia, ombros largos, língua curta, cu avantajado, pichota pequena. Se, pelo contrário, procederes como a malta de agora, ganharás, para começar, uma cor amarelenta, ombros estreitos, peito enfezado, língua comprida, um cu pequeno e uma picha grande... e proposta de lei muito comprida.[37]

São vários os autores, todavia, que contestam a tese de que o nu era omnipresente no quotidiano do homem grego. Num estudo dedicado a esta problemática, L. Bonfante começa por enunciar as razões pelas quais a nudez não faz parte do quotidiano da maioria das sociedades. Na perspectiva da autora, elas são cinco:

- a nudez desprotege o indivíduo dos elementos da natureza;
- a nudez não permite a diferenciação social;
- a nudez implica vergonha;
- a nudez não permite elaborações estéticas complexas;
- a nudez é desafiadora e ao mesmo tempo uma vulnerabilidade perante o universo do apotropaico e da magia[38].

Por conseguinte, uma sociedade rejeita o nu porque este é «monstruoso, perigoso e poderoso», estando reservado a situações especiais ou

---

[36] Ver Irwin 1967: 60-70; Potts 1994. Sobre o papel da educação física na *paideia* grega, continua actual o estudo já clássico de Marrou 1997[7]: em especial 39-81.

[37] Aristoph., *Nub*. 1003-1022, em trad. C. Magueijo.

[38] Bonfante 1989: 544.

rituais e cerimónias específicas[39]. É verdade que alguns destes argumentos poderão explicar e tornar mais compreensível a instituição do nu na arte grega, por razões precisamente opostas às antes evocadas e que se podem resumir à «negação da rotina». Nesta perspectiva, será precisamente o seu carácter esporádico no quotidiano que justifica a representação artística. Com efeito, também entre os Gregos, a anulação do nu servia para diferenciar grupos sociais, ainda que não seja de desconsiderar a hipótese de, no período clássico, o nu se ter assumido como factor elitista e de afirmação social pela associação ao guerreiro e muito em particular ao atleta, i.e., como elemento de identidade do grupo social dos eupátridas.

Mas se o nu não permite a sofisticação estética que as vestes e os adornos consagram, não há dúvida de que os Gregos fizeram dele a mais elementar e primordial das definições de belo. Significa isso que, em grande medida, coube aos Helenos esvaziar de sentido ou contradizer algumas das razões apontadas para que as sociedades se vistam e não exibam o nu como seu apanágio cultural. E a excepção confirma-se, quando olhamos as culturas vizinhas dos Helenos. No Próximo Oriente Antigo em geral e no mundo bíblico em particular, por exemplo, a nudez é sinónimo de vergonha, de humilhação e até mesmo metáfora da derrota e da escravatura. Bastará recordar o mito de criação mais conhecido dos Hebreus, em que a consciência do estado de nudez traduz a consciência da humilhação das criaturas perante o criador[40]. Legislação que pune a descoberta da nudez do Outro ou episódios em que esse acto é penalizado, como o de Noé, confirmam esta concepção[41].

É portanto igualmente possível que esta importância reflicta uma concepção do Homem que visa a sua sublimação enquanto objecto artisticamente representado. Subtraem-se assim as acções ou indivíduos à esfera do humano, atribui-se-lhes uma aura de atemporalidade e até mesmo de anespacialidade, e eleva-se o real ao sobrenatural, o físico ao metafísico.

---

[39] Bonfante 1989: 545.

[40] *Gn* 2.25-3.13.

[41] *Lv* 18; *Gn* 9.18-28. Há que ressalvar, porém, que as alusões à nudez em contexto bíblico poderão implicar uma semântica relacionada com o acto sexual em si mesmo e não apenas com a contemplação do corpo nu. Por outro lado, como nota Bonfante 1989: 544, «foram os Gregos que trouxeram para a nossa cultura o ideal da nudez masculina como o mais elevado tipo de beleza. A Arte Grega e o atletismo exaltaram a beleza do jovem atleta, cuja figura providenciou o modelo do herói ou do jovem deus.»

Contribui-se assim para uma idealização da representação do corpo humano, esteja ele ao serviço de figuras míticas imortais ou mortais[42]. Deste modo, os factores «sublimação», «heroicização», e «idealização» serão os que melhor explicam a nudez do guerreiro grego[43]. Provavelmente, esta é uma das soluções para o problema que enunciámos no início deste estudo.

Mas pretendemos destacar ainda o caso específico da associação da nudez do guerreiro à Amazonomaquia, lugar em que, pensamos, esta problemática se revela ainda mais significativa. Para se compreender a importância deste tema na arte grega do período clássico, impõe-se a contextualização do seu aparecimento e contínuo tratamento na Atenas dos séculos VI-IV a.C. Neste quadro, as Amazonas representam o grande Império oriental, que ataca Atenas, no intuito de dominar a Hélade. Mas quando depara com «verdadeiros homens» a sua natureza feminina revela-se e o resultado é o desaire[44]. Na verdade, mulheres que amputam um seio para manejar o arco e se parecerem com homens, e assim controlar o mundo, são a imagem de um mundo às avessas. Os Atenienses pensavam nas Amazonas primeiro como guerreiras, a negação do feminino, e só depois como mulheres. É neste âmbito que o povo mitológico se transforma também num paralelo do que ocorreu em 480-479 a.C., anos em que Xerxes invadiu a Grécia, com um exército composto por povos orientais[45]. Entre esses inimigos, encontrava-se precisamente uma mulher, Artemísia, rainha de Halicarnasso, que acompanhou Xerxes na batalha de Salamina. Talvez esta mulher, recordada por Heródoto e Aristófanes e que se vestia à homem, tenha acentuado a relação entre as figuras míticas e os Persas[46]. Além de que, na Literatura Grega, este povo oriental seja frequentemente associado a costumes e tradições efeminados. O próprio Xerxes é retratado por És-

---

[42] Assim é, e.g., para Spivey 1996: 110-115, e muito em especial para Himmelmann 1990.

[43] Não obstante a existência de posições que defendem a «idealização», em detrimento da «heroicização». Como notou Osborne 1997: 505, autores como A. Stewart consideram que o predomínio do nu masculino na escultura grega se deve à intenção dos artistas representarem um ideal ou um arquétipo generalizado, e não necessariamente à ideia de «herói».

[44] Castriota 2005: 94; Tyrrell 1984: 226-227.

[45] Para esta relação, ver Castriota 2005: 89-102.

[46] Hdt. 8.87, 93. Em Aristoph., *Lis*. 658-680, estabelece-se mesmo a relação entre Artemísia e as Amazonas.

quilo com uma fragilidade feminina[47]. Para os Gregos, a opulência e o fausto próprios do Oriente são sintomas de gosto feminino. Além disso, há a associação do carácter indomável, descontrolado, selvagem, desmedido, insaciável, que deve ser combatido, próprio do sexo feminino e perceptível na ambição persa[48].

Justifica-se assim que as mulheres guerreiras sejam iconograficamente representadas com trajes orientais, designadamente persas, em particular após esse período, com frequência em contraste com a nudez dos guerreiros gregos[49]. Terá sido esta a mesma razão que levou Fídias a representar a Amazonomaquia nas métopas do Pártenon e Mícon a pintá-la na *Stoa*[50].

Perante estas ideias, a nudez do guerreiro grego, em que a masculinidade está particularmente exposta através da revelação do corpo, que contudo preserva as armas, ganha um significado ideológico ainda mais evidente: o da apologia e culto dos ideais da intrepidez, da pureza, da humanidade, símbolo de poder e de superioridade. Em suma, do herói civilizado contra a barbárie. O mesmo é dizer que, ainda que em quiasma, a relação da nudez do guerreiro grego com o corpo da mulher guerreira vestida à oriental tem uma função semelhante à do cozido e do cru, tal como Lévi-Strauss e Vidal-Naquet a enunciaram[51].

Bibliografia:

Anderson, J. K. (1991), «Hoplite Weapons and Offensive Arms», in V. D. Hanson (ed.), *Hoplites. The Classical Greek Battle Experience*, London, 15-37.

Beazley, J. D. (1963, 2ª ed.), *Attic Red-Figures Vase-Painters*, Oxford.

Beazley, J. D. (1971), *Paralipomena*, Oxford.

Bingham, J. (2005), *A History of Fashion and Costume. I – The Ancient World*, Hove.

[47] Aesch., *Per.* 909-1076.

[48] Sobre esta dialéctica, cf. Rodrigues 2010: 393-405, e Foley 2001: 8-9.

[49] Cf. representações de Persas da ânfora do Museu de Nápoles, publicada em Séchan 1967², grav. IX.

[50] Ver Rodrigues 2007: 323-346.

[51] Lévi-Strauss 1978; Vidal-Naquet 2004; Vidal-Naquet 1986: 153-155. Também a dialéctica efebo/hoplita e cru/cozido tem aproximações conceptuais com a nu/vestido.

Boardman, J. (1985), *Greek Sculpture. The Classical Period*, London.
Boardman, J. (1989), *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, London.
Boardman, J. ed. (1993), *The Oxford History of Classical Art*, Oxford.
Bonfante, L. (1989), «Nudity as a Costume in Classical Art», *AJA* 93/4: 543-570.
Bothmer, D. von (1957), *Amazons in Greek Art*, Oxford.
Castriota, D. (2005), «Feminizing the Barbarian and Barbarizing the Feminine: Amazons, Trojans, and Persians in the *Stoa Poikile*», in J.M. Barringer, J.M. Hurwit (eds.), *Periklean Athens and its Legacy*, Austin, 89-102.
Clairmont, C. (1993), *Classic Attic Tombstones*, vol. I, Kilchberg
Cook, R. M. (1974), «The Dating of the Aegina Pediments», *JHS* 94: 171-172.
Dover, K. J. (1989), *Greek Homosexuality*, Cambridge, Ma.
Ducrey, P. (2009), *Guerre et Guerriers dans la Grèce Antique*, Paris.
Foley, H. P. (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford.
Giudice, F. *et al*. (1992), *La collezione archeologica del banco di Sicilia II*, Palermo.
Gramiccia, A. (2004), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Città del Vaticano.
Henrichs, J. A. (2003), *The Riace Bronzes: a comparative study in style and technique*, Pensacola.
Himmelmann, N. (1990), *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin/New York.
Hope, T. (1962), *Costumes of the Greeks and Romans*, New York.
Inghirami, F. (1833), *Etrusco Museo Chiusino*, Fiesole
Irwin, D. (1967), *Winckelmann: Writings on Art*, London
Kilmer, M. F. (1993), *Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases*, London.
Kurtz, D. C. (1983), «Gorgo's Cup: an essay in Connoisseurship», *JHS* 103: 68-86.
Lévi-Strauss, C. (1978), *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris.
Marrou, H.-I. (1997, 7ª ed.), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité* I. *Le monde grec*, Paris.
Martin, R. (1994), *L'Art Grec*, Paris.
Mauss, M. (2003), *Sociologia e antropologia*, São Paulo.
Osborne, R. (1997), «Men without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art», *Gender & History* 9/3: 504-528.

Özgen, I. (1982), *A Study of Anatolian and East Greek Costume in the Iron Age*, Ann Arbor.

Potts, A. (1994), *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven.

Rodrigues, N. S. (2007), «Entre Europa e Io: elementos orientais na arte grega arcaica e clássica», in J. A. Ramos, L. M. Araújo, A. R. Santos (eds.), *Arte Pré-Clássica*, Lisboa.

Rodrigues, N. S. (2010), «Ainda Clitemnestra, a "mulher de máscula vontade"», *Cadmo* 20: 393-405.

Séchan, L. (1967, 2ª ed.), *Études sur la Tragédie Grecque dans ses rapports avec la Céramique*, Paris.

Snodgrass, A. (1964), *Early Greek Armour and Weapons from the End of the Bronze Age to 600 bC*, Edinburgh.

Spivey, N. (1996), *Understanding Greek Sculpture*, London.

Stewart, A. (1997), *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge.

Sweet, W. E. (1987), *Sport and Recreation in Ancient Greece: a Sourcebook*, Oxford.

Tyrrell, W. B. (1984), *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore.

Vidal-Naquet, P. (1986), «Os Jovens. O cru, a criança grega e o cozido», in J. Le Goff, P. Nora (eds.), *Fazer História*, Amadora, 153-155.

Vidal-Naquet, P. (2004), *Le chasseur noire: Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris.

Webster, T. B. L. (1931), «The Temple of Aphaia at Aegina», *JHS* 51/2: 179-183.

Winter, T. N. (1990), «The Place of Archery in Greek Warfare», *Classics and Religious Studies* 1-13.